ECHO

ROK I.

4

MIESIĘCZNIK
POŚWIĘCONY KULTURZE MUZYCZNEJ LWOWA

CENA ZESZYTU 30 GR.
PRZEDPŁATA ROCZNA
(10 ZESZYTÓW) ZŁ. 2.50

GRUDZIEŃ 1936

TREŚĆ:

Zmiana ustroju koncertowego

Pewnym jest, że lwowskie życie koncertowe wypaczone do ostatnich granic leży w całkowitym upadku. Powstało pewnego rodzaju błędne koło o żywotnej sile cudownego perpetuum mobile. Mała ilość koncertów odzwyczaiła publiczność od chodzenia na koncerty; ażeby ją znowu zwabić przy wyjątkowych okazjach musiano urządzać koncerty sensacyjne. „Sensacje“ są drogie, więc nie można ich często puszczać i tak dalej w kółko.

Oczywiście, że przez tę politykę życie koncertowe Lwowa wyrodziło się w bezplanową gonitwę za sensacją, przy czym kryteria prawdziwych wartości artystycznych zeszły na plan ostatni. Konieczność słonego opłacania tej atrakcyjnej „sensacji“ wykonawców, wyraża się w dążeniu do bezwzględnie jak największego sukcesu materialnego, tak że regułą stały się wysokie ceny biletów. Kwestie programu, wychowania nowej generacji publiczności koncertowej, przedstawienie nowych doskonałych choć jeszcze niedostatecznie sensacyjnie głośnych wykonawców zostały całkowicie zaniedbane. Rezultaty tego postępowania są tragiczne:

1) starsza generacja bywalców koncertowych przestała chodzić na koncerty, bo z jednej strony nie dawały jej tych wartości, do których była przyzwyczajona, z drugiej strony wysokie ceny uniemożliwiały jej wstęp na salę;

2) nie zdołano pozyskać nowych zastępów słuchaczy z pośród młodzieży;

3) literaturę muzyczną podawano bez planu i zasady, bez krytycyzmu i bez prymitywnej orientacji;

4) w końcu sensacje, które okazały się często bluffem, przestały przyciągać publiczność;

5) sensacje, które jeszcze działały, wyciągały naraz wielkie sumy pieniędzy, tak iż publiczność w konsekwencji po takim koncercie przez dłuższy okres stroniła od sali koncertowej.

Ostatnie dwa lata życia koncertowego we Lwowie dają najstraszniejszy obraz zacofanej, głuchej prowincji; co jest tym groźniejsze, że Lwów, żyje jeszcze ciągle w przeświadczeniu swej „stołecznej" kultury i niczego nie robi, by uniknąć katastrofy muzycznego skołtunienia.

Przyznać należy, iż jednostki i niektóre towarzystwa podejmowały próby zmienienia tej smutnej sytuacji. Okazało się, iż wyborny program w wykonaniu artystów, do których publiczność ma zaufanie, jako też i niskie ceny wstępu potrafią wypełnić po brzegi salę koncertową. Ale przy tym wyszły na jaw nowe, dla niewtajemniczonych ukryte trudności koncertowego życia: są to koszty urządzenia koncertu.

Urządzenie koncertu we Lwowie przy miernie dobrej publikacji (afiszami i komunikatami w dziennikach) kosztuje — b e z h o n o r a r i u m w y k o n a w c ó w — ponad 500 zł. To samo można mieć w Warszawie za 250 zł., w Krakowie za 150 zł.; przy czym sposób publikacji zarówno w Warszawie, jak i w Krakowie przewyższa ilościowo i jakościowo znacznie lwowski. Najskromniejsze komunikowanie koncertu w prasie lwowskiej z podaniem najistotniejszych momentów wartości artystycznej (bez prawa redakcji do skracania, zamieniającego najmądrzejszą notatkę na skończony idiotyzm) kosztuje we Lwowie przynajmniej 180 zł.

Jeżeli porównamy hojność redakcyj lwowskich w szafowaniu b e z p ł a t n y m i d ł u g i m i komunikatami d l a w y s o k o d o c h o d o w y c h i m p r e z s p o r t o w y c h to z żalem w sercu, ale z czystym sumieniem możemy połowę winy muzycznego upadku Lwowa przypisać całkowitemu brakowi zrozumienia dla potrzeb kultury muzycznej u naczelnych redaktorów i wydawców lwowskich dzienników. Wszystkie dzienniki podają dla użytku swych czytelników dokładne terminy i miejsca odbyć się mających imprez sportowych — w numerach sobotnich znajdujemy nawet całe „kalendarzyki" na niedzielne i świąteczne imprezy sportowe — a wszystko to b e z p ł a t n i e. Rzecz słuszna, by prasa informowała swych czytelników możliwie o wszystkim co się dzieje — tylko dlaczego wydrukowanie dnia, godziny, miejsca oraz nazwy imprezy sportowej odbywa się bezpłatnie, a to samo w dziedzinie muzyki musi być b a r d z o s ł o n o o p ł a c o n e?! Przecież każdy dziennik bez względu na kierunek polityczny ma pewną ilość czytelników interesującyah się muzyką i dlaczego ci czytelnicy mogą się dowiedzieć z łamów swego pisma o terminie imprezy sportowej, a nie mogą znaleść wzmianki, że w tym dniu właśnie, w sali tej odbędzie się koncert pianisty, skrzypka, lub śpiewaka, który wykona pewne dzieła?!

Czy PP. Wydawcy i Redaktorzy prasy codziennej biorą pod uwagę, że minimalny koszt reklamy jednego koncertu t. j. kwota przynajmniej 180 zł. stanowi 30 (trzydzieści) % wszystkich kosztów koncertu i ilu trzeba mieć płacących słuchaczy na koncercie, by pokryć tylko ten jeden wydatek?

W uwzględnieniu tej szczególnie trudnej i skomplikowanej sytuacji musi się lwowski sezon koncertowy budować na całkowicie odmiennych zasadach. Zacząć należy od organizowania publiczności i stworzenia przynajmniej 600 — 800 słuchaczy, na których obecność można bezwzględnie liczyć. Przyjmując miesięczną stawkę 2 zł od członka-słuchacza, otrzymamy sumę, w zamian za którą będzie można urządzić dwa koncerty w miesiącu, zwłaszcza, że koszta publikacji całkowicie odpadną; wystarczy zawiadomienie drukiem pocztowym.

Będzie można kłaść odpowiedni nacisk na wysoki poziom programów koncertowych, które powinny uwzględniać dzieła tworzące najcenniejsze dobro dotychczasowej kultury, jakoteż dzieła współczesne, wykazujące swoiste oblicze artystyczne. W dużej mierze będzie można wykonywać dzieła rzadziej dotychczas grane, niesłusznie zaniedbywane. W całej rozciągłości przedstawić należy muzykę polską, uwzględniając szczególnie twórczość regionalną, o ile tylko osiągnęła przeciętny poziom artystyczno-techniczny.

Z wykonawców przedstawić należy zagranicznych, reprezentujących wysoką klasę, lecz dotychczas u nas wcale lub tylko bardzo mało znanych, gdyż ich „marka" nie dawała przedsiębiorcy gwarancji wielkiego zysku. W szerokiej mierze dojść powinni do głosu artyści polscy i lwowscy.

Przedkładając w głównych zarysach plan nowej organizacji koncertowego życia we Lwowie do publicznej dyskusji, mamy nadzieję, iż uda się wkrótce przy szerokiej pomocy miłośników muzyki przejść do realizacji nowego ustroju koncertowego życia Lwowa. 7 + 1

Béla Bartók

Jeden z największych twórców muzycznych doby dzisiejszej gościć będzie wkrótce we Lwowie. Chcemy krótko omówić postać węgierskiego mistrza i jego twórczość. Jego swoiste znaczenie w obrębie muzyki współczesnej leży przede wszystkim w tym, że jako jeden z pierwszych w sposób trwały wykorzystał siłę starej muzyki ludowej. Wprawdzie już wiek XIX pracował nad pieśnią ludową, ale naginał tę pieśń do romantycznej techniki, narzucał jej układ i koloryt obcy. Bartok odwrotnie z ukrytych w tej pieśni możliwości urobił nową technikę i koloryt tej ludowej pieśni przeniósł na muzykę artystyczną. Poprzedzają tę stylistycznie ważną przemianę skrzętne studia nad muzyką chłopską węgierską rumuńską, słowacką i nawet północno-afrykańską (arabską).

To odkrycie sztuki ludowej wywarło na muzykę Bartoka wpływ pod wieloma względami. Wprzód w formie licznych opracowań, głównie na fortepian, następnie w pieśniach solowych i chóralnych. Znaczenie tych utworów leży w tym,

że nie są to transkrypcje, w których oryginalne ludowe melodie przedstawiają obcy świat wyrazu i form, transkrypcje, w których te melodie technicznie wystrojne i w charakterze zmienione, pokutują w najrozmaitszych postaciach potocznej muzyki artystycznej. Tu genialny instynkt twórczy rozpoznał drzemiące w tych melodiach możliwości i wykorzystał je.

Układ Bartoka jest zawsze przejrzysty i oszczędny, mimo całej prostoty polifonicznie pojęty. Istotną cechą jest rytmiczny kształt. Z całym naciskiem wskazujemy tu na ten prawdziwy skarb 80 utworów dla dzieci, zbudowanych na motywach ludowych. Wartość artystyczna i pedagogiczna tego zbioru Bartoka jest tak wielka, iż każde dziecko grające na fortepianie powinno go poznać.

Bartok nie poprzestał oczywiście na tych opracowaniach. Bodźce muzyki ludowej od początku wpłynęły na istotną przemianę stylu jego własnej muzyki. Ciągle pogłębiając przejęte elementy rozwiną się ten nowy styl Bartoka do niesłychanej wyrazistości jego ostatnich dzieł. Przemiana ta rozpoczęła się w drugim kwartecie smyczkowym i gotową jest w swicie tanecznej, którą Lwów miał już sposobność poznać przed laty w wzorowym wykonaniu dr. A. Sołtysa. Istota tego stylu leży w niesłychanie zróżniczkowanej i dobitnej rytmicznej przemianie uporczywych tworów motywicznych. Wyraz nie jest tu subiektywną ekstazą ani sentymentalnym wypoczynkiem; jest jedynie zjednoczeniem twórczego umysłu ludzkiego z prasiłami ruchu. Kto potrafi pojąć i odczuć temu dzieła Bartoka będą bliskie. Ostatnie jego dzieła nie stoją pod „wpływem" ludowej muzyki, tylko dają na płaszczyźnie odpowiadającej dzisiejszemu rozwojowi muzyki europejskiej, bezpośrednio i doskonale to samo, co na prymitywnej płaszczyźnie decyduje o istocie i wartości muzyki ludowej. I w tym sensie Bartok jest współtwórcą nowego stylu muzyki XX. wieku i jej wielkim przedstawicielem.

14

Bitwa o miasteczko Bełz

I.

„Miasteczko Bełz" zaprzątnęło na krótki czas uwagę pewnych kół muzycznych na obydwuch półkulach ziemskich. Przed sądem lwowskim zaskarżyli amerykańscy „kompozytorzy" lwowskich „kompozytorów" o plagiat czy naruszenie praw autorskich. Istotne sedno sprawy prawniczej jest dla nas całkiem nieistotne. Z artystyczno kulturalnego punktu widzenia „miasteczko Bełz" albo powiedzmy raczej wszystkie „miasteczka Bełz" nie mają nic wspólnego ze sztuką i muzyką. Są to wytwory przemysłu „przebojowego". Więc lwowski proces powinien by może raczej kwalifikować „zbrodnię" jako szpiegostwo przemysłowe. Ale ponieważ przemysł „przebojowy" mimo swej nazwy — nie ma żadnego znaczenia dla państwowej gotowości bojowej, to będąc sędzią umorzyłbym cała sprawę. Tego oczywiście sędzia nie może zrobić, już z tego powodu, że biuro inkasa tantiem t. zw. „ZAIKS" ma za wykonania „miasteczka Bełz" wypłacić „kompozytorom" 1800 (słownie: tysiąc ośm set) złotych (!) i nie wie komu się one należą. Dlatego też zajmu-

jemy się tą bitwą o „miasteczko Bełz". Wiemy bowiem komu się te pieniądze należą.

II.

Przemysł przebojowy ma z innymi przemysłami wspólne — po za świetną i intratną organizacją handlową — to, że obchodzi się bez rzemiosła. Wytwórcy przebojów obchodzą się przeważnie bez najmniejszej znajomości rzemiosła kompozytorskiego. Często w ogóle nie są muzykami. Wielu nie potrafi nawet napisać „wynalezionych" przez siebie melodii; śpiewają je lub gwiżdżą muzykowi, który je wprawdzie jako tako zanotuje, ale nie umie ani harmonizować, ani wcisnąć w uzualny schemat formalny. Z praktyki pedagogicznej znamy liczny zastęp takich „zaszczytnie znanych kompozytorów", którym pisanie nut w kluczu basowym sprawia nielada trudności i których największy geniusz pedagogiczny nie jest w stanie nauczyć najprymitywniejszych zasad muzycznego układu. Ten układ muzyczny musi już załatwić inny „pracownik" muzyczny; znów inny instrumentuje. Ten proces wytwórczy nazywa się po fachowemu „aranżowaniem".

W końcu daje się jeszcze dorobić tekst możliwie wulgarny, świadomie nieco idiotyczny, lecz również troszeczkę sentymentalny, odrobinę romantyczny, przepleciony rymowanymi dwuznacznikami. To wystarczy, by kilku panów, którzy mają do sztuki ten sam stosunek co parasol zapomniany na Forum Romanum do starożytności, mogło inkasować zawrotne sumy za sprzedane nuty, płyty gramofonowe i tantiemy za wykonania, w tym niezliczone radiowe.

III.

Wolno przypuszczać, iż ustawodawca układając prawo autorskie z pewnością nie przewidywał, że niezróżnicowanie w traktowaniu muzyki wszelkiego rodzaju może się stać wysoce szkodliwym dla naszej kultury muzycznej. Tym konieczniejsze jest teraz nareszcie wprowadzenie ochrony muzyki poważnej kosztem niewspółmiernych dochodów przemysłu przebojowego. Zaraza przebojowa — nawiasem mówiąc większość tych przebojów nie jest nimi wcale — nigdy się nie da zahamować przez estetyczno-kulturalne narzekania; tylko przez zmniejszenie obecnie niesłychanie wielkich możłowości zarobkowych. Nie można oczekiwać, by związki autorów i nakładców chciały kiedykolwiek rozsądnie sprawę uregulować, bo interesy ich członków wykazują za silne rozbieżności i gospodarczo silniejsi zawsze będą krzywdzili gospodarczo słabszych. Prawdą jest, że muzyka jak każdy towar podlega prawu podaży i popytu. Ale muzyka nie jest tylko towarem; jest ona niekiedy również — sztuką.

IV.

Stoimy przed wielką konferencja prawa autorskiego w Paryżu Tam możnaby sprawę uregulować międzynarodowo. Trzeba by jednak zainicjować wpierw zasadniczą ustawową zmianę wewnętrzną i przyjść na konferencję z gotową ustawą obowiązującą w granicach Rzeczypospolitej Polskiej.

Zwracamy się tą drogą do Pana Ministra Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego, by zechciał przedłożyć Izbom Ustawodawczym projekt nowej ustawy o ochronie kultury muzycznej w Polsce, według której nakłada się na wszelkie dochody tantiemowe muzyki lekkiej podatek w wysokości 50 % ich rzeczywistej wysokości. Z uzyskanych kwot tworzy się fundusz kultury muzycznej, który przyczynia się do utrzymania orkiestr symfonicznych, szkół muzycznych i nakładów muzyki poważnej; wspiera wydatnie kompozytorów muzyki poważnej przez wyższe honorowanie ich należytości tantiemowych i stypendia.

Jeżeli ustawa taka stanie się rzeczywistością, wówczas polska kultura muzyczna wygrała wielką bitwę o „miasteczko Bełz".

9 + 10

Gramofon

I.

Nim przystąpimy do dokładnej analizy gramofonu i płyty w ich destruktywnej funkcji, podajemy garść uwag dotyczących istoty tej maszyny.

W XIV. i XV. wieku lutnia była instrumentem domowym, w XVIII. i XIX. fortepian,obecnie zdaje się — gramofon.

Z gramofonem i płytami dzieje się to samo co ongiś z fotografiami: przejście z rękodzieła do przemysłu zmienia nie tylko technikę, lecz również intencje. Zdjęcia stają się doskonalsze pod względem plastyki i siły; zmiejsza się natomiast subtelność barwy, prawdziwość brzmienia głosu. Płyty, robione obecnie z jakiejś masy trudnej do zdefiniowania,zużywają się szybciej niż dawniej; szmery, które ponoś znikły, żyją dalej w jaskrawym tonie instrumentów i śpiewu.Nie inaczej działo się z fotografią; usunięto skromny stosunek do niemego przedmiotu, który jeszcze istnieje w daguerotypii; zastąpiono go fotograficzną samodzielnością, zapożyczoną z przeżytego psychologicznego malarstwa, pozostając jednak za nim daleko w tyle.

II.

Aktualność gramofonu jest sporną. Przestrzenne ograniczenia działania każdego aparatu czyni go zdatnym tylko do użytku w prywatnym życiu, które jest regulatorem konsumpcji sztuki w XIX. wieku. W okół gramofonu gromadzi się mieszczańska rodzina,by delektować się muzyką, gdyż — podobnie jak w czasach feudalnych — sama nie potrafi muzykować. Prywatny charakter gramofonu dowodzi już to, że repertuar płytowy objął przede wszystkim wokalną literaturę solową. Roztargniona i atmosferyczna przyjemność małego, jasnego brzmienia gramofonowego odpowiada śpiewającemu światłu gazowemu i mruczącemu samowarowi z osławionej ongiś literatury.

III.

Wielki problem gramofonu i płyty to stosunek reprodukowanego wykonania do subiektywnych nieuchwytnych wartości tego wykonania. Reprodukcje. których subiektywne składniki zostały skreślone, nie potrzebują jeszcze jednej reprodukcji. Dzieła, które muszą być

reprodukowane swobodnie, stają się niedostępne dla płyty. Objawia się archiwalny charakter płyt; jeszcze w czas założono zielniki zanikających dźwięków, które przechowujemy w nieznanym celu. Aktualność gramofonu jest sporna.

IV.

Przemiana fortepianu z instrumentu muzycznego w mieszczański mebel powtarza się z gramofonem w zawrotnej szybkości. Los tuby gramofonowej ilustruje to najdobitniej. Blaszana początkowo wyrzucała na zewnatrz swą istotę maszynową; w lepszym wykonaniu stłumiona farbą lub imitacją drzewa. Dziś stoi skromna skrzynka mahoniowa na rokokowych nóżkach w kącie salonu. Na wierzchu jest miejsce dla artystycznej fotografii rozwiedzionej żony z niemowlęciem. Z dyskretnych otworów sączy się śpiew „rewelersów“, którzy wszyscy na całym świecie mają jedną, taką samą duszę; niemowlę milczy mimo to. Tymczasem nastaje odrodzenie wycofanych już tub w proletariackim głośniku radiowym.

V.

Pies, który na płytach „his masters voice“ słucha przez tubę głosu swego pana, jest prawdziwym herbem dla pierwotnego efektu, jaki gramofon wywołał. Słuchacz gramofonu chce właściwie słyszeć siebie i artysta jest tylko namiastką dźwięczącego obrazu własnej osoby. Płyty są fotografiami, oczywiście pochlebnymi: ideologiami.

VI.

Absolutna świadomość tonu napotyka w gramofonie trudności. Prawie niemożliwym jest ustalić wysokość tonu, jeżeli nie pokrywa się z oryginalną przy czym zawsze powstaje zamieszanie dzięki fonograficznym szmerom. Tylko w jednym wypadku gramofon twórczo współdziała, gdy napięcie sprężyny się kończy, wówczas ton spada w chromatycznym osłabieniu i beznadziejnie rozpływa się muzyka.

5

Radio a kultura muzyczna

Zamieszczamy anonimowo przysłaną odpowiedź na naszą ankietę.

Jeszcze w XVII. wieku nie istniała „publiczność“ w dzisiejszym znaczeniu. Muzykę religijną grało się na chwałę bożą, świecką do tańca lub dla rozrywki małego kręgu towarzyskiego. Podczas gdy szaleje wojna trzydziestoletnia następuje w Wenecji otwarcie pierwszego publicznego teatru operowego do którego każdy ma wstęp po wykupieniu biletu. W XVIII. wieku powstają wszędzie zespoły i koncerty symfoniczne, ogłaszane w gazetach i ogólnie dostępne; w r. 1790. rozpoczynają się wzorem berlińskiej „Singakademie“ regularne publiczne imprezy chóralne; XIX. wiek buduje własne sale koncertowe, organizuje festiwale w wielkim stylu i ustanawia biura koncertowe. Pierwszorzędne wykonania muzyczne ongiś na usługach Kościoła i możnych coraz bardziej oswobodziły się ze stosunku do pojedynczego stanu i wraz z kulturalną i polityczną emancypacją przeniosły się w szeroki świat sal koncertowych.

Sztuka muzyczna na tej drodze pozyskała całkiem nową treść. Muzyka kościelna opuszcza już u Bacha w pasji

św. Mateusza katedralną, nadludzką monumentalność starego stylu i szuka ręka w rękę z pietyzmem wyrazić osobisty stosunek człowieka do boskości. Jeżeli nad muzyką religijną starszej epoki możnaby umieścić napis: *Bóg*, to nad nowszą muzyczną sztuką kościelną należałoby wpisać motto: *Bóg i człowiek*. Wystarczy porównać Bacha mszę h-mol i Beethovena mszę solenną, by wyczuć, co chcę tu powiedzieć.

Świecka muzyka jeszcze za czasów Bacha jest stanowo podzielona: dwór, szlachta, studenci, mieszczaństwo i plebs, — ci wszyscy mają swoje własne formy muzyczne o swoistych jakościach: wspaniałe i skromne, spokojne i burzliwe, wdzięczne i prostackie. Dopiero po śmierci Bacha, w czasie gdy się umysłowo przygotowuje francuska rewolucja, znikają przynajmniej pod względem artystycznym jeden za drugim szranki między dworem, szlachtą, a mieszczaństwem. Dla nowej wspólnoty wykształconych wyrasta nowa muzyka, która chce wyrażać treść ludzką: radość i ból swiadomą walkę o wielkie ideały marzycielskie zapomnienie. Symbolem tego całego rozwoju jest Beethovena IX. symfonia z końcowym chórem:

Seid umschlungen Millionen,
Diesen Kuss der ganzen Welt.

Ale wspólnota wykształconych, to wspólnota ludzi niezdolnych do wspólnoty, to zbiór jednostek silnie zróżnicowanych. I to odczuła kultura, a przede wszystkim sztuka XIX. wieku. Znalazłszy się na drodze do ludzkiego, osobistego rozprawienia się ze sprawami zaczęli artyści tak dalece tworzyć subjektywnie, a nawet „samowolnie", że w końcu stanęli bez odgłosu i bez zwolenników. W ciągle wzrastającym tempie wznosili się coraz wyżej, a publiczność po ciężkich próbach dogodnienia ich, w końcu zmęczyła się i opadła gdzieś po drodze.

Wynik: artysta i słuchacz prawie beznadziejnie się rozeszli; języka, którym tamci mówią po przez przepaść, ci wcale już nie rozumieją; drogami, które tamci wskazują, ci chodzić nie potrafią. Słuchacz czuje to z wzrastającym brakiem zainteresowania, z przerażeniem spostrzega to artysta.

W tej krytycznej chwili padają nowe szranki, otwiera się nowy świat. Czwarty ongiś stan zgłasza swoje pretensje i chce brać udział w użyciu sztuki. Dotychczasowe formy naszego życia koncertowego, formy XIX. wieku spróchniały i rozpadły się. Sala koncertowa, przed stu laty wybudowana przez oswobodzony trzeci stan, chwieje się i grozi zawaleniem.

I w tej samej chwili wielkiego przełomu, beznadziejnej anarchii, rodzi się — *radio*.

Tajemnicze, nieprzeniknięte prawo zdarzeń sprawia, iż techniczne wynalazki dojrzewają tylko wtedy i właśnie wtedy, gdy powstaje ku temu duchowa potrzeba. Proch strzelniczy, druk, maszyna parowa, lotnictwo — wszystko jak na zawołanie losu.

Radio pojawiło się w chwili wielkiej przemiany stylu. Każda przemiana stylu, rzeczowo biorąc, skierowana jest przeciw fałszywym uczuciom z drugiej i trzeciej ręki, przeciw nadętości zewnętrznych środków. Tak było za wszystkich czasów i we wszystkich sztukach. Jeżeli radio współdziałać będzie jako wychowawca i przyśpieszy konieczny rozwój — to pewnego dnia zapanuje nowa potęga, której już nikt nie potrafi zahamować, zapanuje nowy duch sztuki muzycznej XX. wieku.

Kiedy to się stanie, na to pytanie trudno odpowiedzieć. Bo między tym wielkim, doniosłym wynalazkiem, a duchem muzyki XX. wieku pośredniczyć muszą niestety ludzie. A to opaźnia zwykle najkonieczniejszy rozwój. To opaźnianie rozwoju nie jest specyficznie wadą polskiej radiofonii; gdzie indziej dzieje się jeszcze gorzej. Większość radiofonii czyni świadomie i zdeklarowanie opozycję. Opozycja ta nie kieruje się upodobaniami estetycznymi, tylko wypływa z realnych warunków społecznych. Lat temu dziesięć wszędzie się toczyła walka o uznanie współczesnej muzyki artystycznej, dziś musimy walczyć w ogóle o muzykę artystyczną. Studium programów radiowych jest to studium bolesne i smutne. Nawet właściciel najlepszego lampowego aparatu dniami, pod rząd całymi dniami, nie ma czego słuchać.

Ale miejmy nadzieję, że wkrótce nastąpi zmiana. Bo wahadło zdarzeń i upodobań wychyla się równomiernie. Moja konkluzja: radio może być instrumentem szerzenia kultury muzycznej i z pewnością będzie nim, o ile tylko staną na jego czele ludzie świadomi zadań, środków i odpowiedzialności.

Dwie miary

ZAKOŃCZENIE I. KURSU DLA DZIAŁACZY SPORTOWYCH

W sali Rady Miejskiej odbyło się 8 listopada br. uroczyste rozdanie poświadczeń absolwentom I kursu informacyjnego dla działaczy sportowych. Na uroczystość przybyli prezydent miasta Dr. Ostrowski, wice-prezydent Dr. Weryński...

Uroczystość zagaił przewodniczący Komitetu P. W. i W. F. prezydent Dr. Ostrowski...

INAUGURACJA SEZONU FILHARMONICZNEGO.

W sali Teatru Wielkiego odbyło się 9 listopada br. uroczyste otwarcie koncertowego sezonu subwencjonowanej przez Radę Miasta Lwowa Filharmonii.

Loża Prezydenta miasta była pusta. Uroczystości nikt nie zagaił...

ZNAMIENNY ZAKAZ.

Naczelne Władze Kościoła Katolickiego w Kanadzie zakazały wykonywać w kościele „Ave Maria“ Gounoda.

Niestety ta krótka notatka dziennikarska nie zawiera żadnego uzasadnienia tego zakazu.

ZAKAZANE ZNAMIĘ.

Polskie Radio rozpoczyna swoje audycje pięknym chorałem-hymnem „Kiedy ranne wstają zorze“, jest to niejako znamię rozpoczynającego się dnia radiowego, ale ostatnio dla nadania audycjom niedzielnym szczególnej uroczystości, zaczyna się program niedzielny zdaje się co raz to inną pieśnią nabożną. W niedzielę 8 listopada b. r. usłyszeliśmy „Ave Maria“ Gounoda,najbardziej trywialną, genialnie trywialną, ekscesywnie ckliwą melodię, to gadatliwe enfant terrible, wypapłające tajemniczy czar preludium wielkiego Bacha.

ECHO KRYTYCZNE

FILHARMONIA. INAUGURACYJNY KONCERT. (3 XI).

Dyrygent: dr. Adam SOŁTYS,
solista: L. D. Callimahos.

Co roku obchodzimy uroczyście tę inaugurację jako widomy znak braku ciągłości pracy i wielkiej radości, iż przecie jeszcze raz udało się zwyciężyć liczne trudności i rozpocząć sezon. A przecie orkiestra symfoniczna to ostatnie resztki naszej świetności muzycznej, to ostatni instrument wielkiej propagandy sztuki. Niestety instrument ten coraz bardziej rdzewieje i coraz więcej szczerb wykazuje. Uratować może tę ważną instytucję tylko ciągłość pracy, tylko dwunastomiesięczny przymus pracy. Wtedy poziom wykonawczy się podniesie, będzie można wypełnić luki dobrymi muzykami, których dziś się nie znęci sześciomiesięcznym kontraktem i widokiem na dalsze sześć miesięcy — bezrobocia. Zmienić może te stosunki tylko energiczna akcja ze strony miasta, by uzyskać na wspólnika w całorocznym sezonie najbogatszego mecenasa — Polskie Radio.

Gdy to się stanie wówczas każdy udany koncert przestanie być — cudem niespodzianym i cudowną niespodzianką, wynikiem niesłychanej energii dyrygenta i olbrzymiej koncentracji woli wykonawców, a zawsze jeszcze do pewnego stopnia pięknym podarunkiem Opatrzności.

Takim cudem było ostatnio wykonanie IV symfonii Brucknera, za które należy szczerze podziękować i pogratulować dr. Adamowi Sołtysowi. Solistą był flecista Callimahos, który w prześlicznym koncercie Mozarta, którego filigranowy akompaniament był majstersztykiem dyr. Sołtysa i licznych naddatkach oczarował piękną barwą i efektami dynamicznymi.

7

III. KONCERT UCZNIÓW KONSERWATORIUM P. T. M. (6. XI. 1936)

był dalszą rewią absolwentów zeszłorocznych. Wrażenie ogólne każe podziwiać wielką solidność przygotowania i nawet gdzie brak większego talentu, tam jest przecie zadowalająca interpretacja, choć mało indywidualna, to jednak na tyle muzycznie ufundowana, że przynajmniej dobrze świadczy o nauczycielu. Maria *Szlapakówna* (kl. prof. Ottawowej) próbowała swych sił w rozmaitych stylach. Wanda *Mattauschówna* (kl. śp. prof. Marii Sołtysowej) skupiła się na sonacie Beethovena (E-dur op. 31). Dwie śpiewaczki Karolina *Menkerówna* i Eugenia *Zarzycka* (obie z klasy prof. Zofii Kozłowskiej) krańcowo odmienne typy. Pierwsza sopran, u góry nieco jaskrawy, natura ekstenzywna, rozprasza się w różnorodnych odcieniach, co może się stać niebezpiecznym; druga niski mezzo-sopran koncentruje się i może osiągnąć wiele na polu pointowanego pieśniarstwa.

Akompaniowała wnikliwie prof. Juna *Kretowicz*.

10

KONCERT KAMERALNY
(20. XI. 1936)

Thelma *Reiss* (wiolonczela) — John Hunt (fortepian). Siły wykonawcze nierówne: mało interesujący pianista, suchy, niepewny; wiolonczelistka wyborna o solidnej technice, wielkim tonie i niestety wielkiej samowolności, zwłaszcza rytmicznej (liczne zmiany w suicie Bacha!). A ponadto program nieinteresujący; za mało było rzeczywistej muzyki kameralnej. I w tym tajemnica zastraszająco —nawet jak na nasze stosunki — zastraszająco małej frekwencji.

7 + 12

Imre Ungar — czyli jak powstaje recenzja

O ile wielkie dzienniki, a właściwie ich naczelni redaktorzy okazują dla spraw muzycznych serdecznie mało zrozumienia, o tyle tygodniki i podobne czasopisma mają na tym punkcie więcej ambicji. Niestety powierzają odpowiedni dział przyjacielom lub krewnym bez względu na stopień pokrewieństwa, przepraszam chcieliśmy powiedzieć: na stopień wykształcenia muzycznego. Wychodzą z tego niesłychane curiosa. Oto jeden taki wypadek z „porównawczej" krytyki muzycznej — zamiast recenzji o koncercie pianisty Imre Ungara.

IL. EXPRES WIECZORNY Z DNIA 15 LISTOPADA 1936.

Paradoks: im obiektywniej słucham tego ciemnego pianisty, tym trudniej mi objektywnie go ocenić; tyle w jego grze czynników poza muzycznych, tyle tragizmu przygnębiającego i psychicznie nużącego naprężeniem ciągłej ekstazy. To ciągle *przeładowanie uczuciem* szkodzi u Mocarta i Bacha. Gdy jednak *tragizm kalectwa odzwierciedlić* się może *w analogicznym tragizmie Beethovena* powstaje współmierna interpretacja. Również filigran preludiów Chopina doznał wielkiej realizacji, zwłaszcza w częściach o charakterze gwałtownym. Czasem zapomniałem o ciemności artysty, o tej ciemności, która przecie stanowi główny, wprost perwersyjny czar tej gry.

Józef Kofler

KONTRAATAK TYGODNIK Z 22 LISTOPADA 1936

Trudno o bardziej firmowe nazwisko niż Imre Ungar.

Znamy go dobrze z radia i z zachwytem słuchamy za każdym razem.

Jego gra wykazuje olbrzymie wprost bogactwo środków dynamicznych oraz muzykalności najwyższej klasy.

Tragizm osobisty artysty, znalazł należyte odźwierciedlenie w sonacie es-dur *Beethovena*, szczególnie zaś część II. sonaty „die Abwesentheit" zostawiła niezatarte wrażenie dzięki swoistej interpretacji artysty, w której *tragizm kalectwa artysty przemawiał przez analogiczny tragizm życiowy* wielkiego kompozytora.

W preludiach Chopina, Imre Ungar, który jest wprost *przeładowany uczuciem* i wewnętrzną ekstazą jeszcze raz udowodnił że godnie reprezentuje tytuł I laureata konkursu Chopinowskiego.

(Bez podpisu)

ODPOWIEDŹ REDAKCJI

B. Brodzki — Brody. Niestety nie zamieścimy; nie możemy poświęcać zbyt wiele miejsca humorystycznym elukubracjom wymienionego pana. Oczywiście powiedzenie „frazes muzyczny" jest tylko frazesem; w muzyce używa się wyrazu „fraza", oznacza pewien odcinek muzyczny, ściśle biorąc dwutakt lub wywołujący wrażenie dwutaktu.

Naczelny Redaktor: dr. Józef Koffler, Lwów, ul. Chmielowskiego 5, m. 2. Tel. 280-71
Odpowiedzialny Redaktor: Wacław Töpfer, — Lwów — ul. Pełczyńska l. 31, II. p.

Kantor ogłoszeń i prenumeraty: Małop. Biuro Dzienników, Lwów, Chorążczyzny 7

DRUKARNIA „RUCH", — WE LWOWIE UL. KOŚCIUSZKI 4. — TELEFON 112-26